



Études photographiques

27 | mai 2011

Images de guerre, photographies mises en page

Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre

Sampling Chaos : Aby Warburg and the Photographic Atlas of the Great War

Georges Didi-Huberman



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3173>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2011

ISBN : 9782911961274

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Georges Didi-Huberman, « Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre », *Études photographiques* [En ligne], 27 | mai 2011, mis en ligne le 18 novembre 2011, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3173>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Propriété intellectuelle

Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre

Sampling Chaos : Aby Warburg and the Photographic Atlas of the Great War

Georges Didi-Huberman

Disparates du monde, caprices de l'âme et désastres de l'histoire

- 1 On pourrait à bon droit considérer l'atlas *Mnémosyne* d'Aby Warburg (voir fig. 1-2) comme un outil pour recueillir ou «échantillonner», par images interposées, le grand chaos de l'histoire. Il s'agirait, en somme, avec les *planches* noires de l'atlas constellées de figures en tous genres, de créer des *plans* d'intelligibilité capables d'opérer certaines «coupes du chaos» pour constituer une sorte d'archéologie ou de «géologie culturelle» visant à rendre sensible l'immanence historique des images. Et comme par rebonds ou ricochets il s'agirait, enfin, de faire fuser de nouveaux concepts, de nouvelles façons de penser la temporalité sociale et culturelle. Je n'emprunte ici au vocabulaire de Gilles Deleuze et Félix Guattari que pour y indexer, une fois encore, la puissance philosophique et l'audace – cet «empirisme supérieur» – du projet de Warburg: «Il s'agit toujours de vaincre le chaos par un plan sécant qui le traverse», écrivent Deleuze et Guattari en précisant que «c'est comme si l'on jetait un filet, mais le pêcheur risque toujours d'être entraîné et de se retrouver en pleine mer¹». Façon, pour nous, de redire et la *puissance* et la *souffrance* inhérentes au même geste de Warburg: sa vocation aux *astra* (les concepts) toujours ramenée à la proximité des *monstra* (le chaos). Au plan de leur charnière, ou plutôt en travers des deux, se trouveraient donc ces «planches de coupe» opératoires que nous offre le taraudant recueil de *Mnémosyne*.

- 2 Pris en tenaille entre son ambition philosophique jamais formulée jusqu'au bout – fonder une *Kulturwissenschaft* pour refonder toute discipline historique, voire toute science humaine – et la modestie intrinsèque de son attention aux cas singuliers, aux détails de l'érudition philologique, le projet de Warburg ne peut se comprendre véritablement qu'à travers ce qu'il vise sans jamais le saisir ou le construire jusqu'au bout. L'atlas *Mnémosyne* se tient entre deux horizons que son auteur évoquait ou invoquait sans jamais, ou presque, les nommer. En amont se tient l'horizon des Lumières et sa charnière romantique: c'est Goya, c'est Baudelaire parlant de Goya sous l'angle de l'«échantillon [nage] du chaos²», justement; et c'est Goethe, enfin, dont la notion d'affinité aura ouvert tant de voies pour repenser les pratiques de l'observation, du recueil, du recoupement, de la collection, de l'atlas. En aval, contemporains de Warburg mais – vaguement, pas vraiment tout à fait – ignorés de lui, ce sont par exemple August Sander pour son atlas des «visages du temps³», Walter Benjamin pour ses «images dialectiques» ou bien Sigmund Freud pour sa façon magistrale d'envisager la puissance des *monstra*. Tous – et bien d'autres encore à cette même époque – auront pratiqué des coupes dans le chaos, des *coupes visuelles* comme autant de «plans de consistance» où l'immanence temporelle s'exposait, fût-ce énigmatiquement, sur chaque planche de l'atlas *Mnémosyne*.
- 3 Échantillonner le chaos, y pratiquer des coupes pour en ramener – comme dans le filet du pêcheur ou comme dans l'exhumation engagée par l'archéologue – des paquets d'images, rendre visible tout cela sur des plans ou des *planches de consistance visuelle*: voilà qui pourrait s'entendre selon trois manières que Francisco Goya a inscrites, par ses admirables séries gravées, au fronton de toute notre modernité: *Disparates*, *Caprices*, *Désastres*. Les *Disparates* seraient une façon de nommer l'art d'échantillonner le «dispar», le chaos dans l'espace: Warburg ne le pratique-t-il pas exactement – jusque dans sa dimension joueuse, sa dimension de Witz – lorsqu'il ose recueillir sur une même planche d'atlas un sarcophage et une photographie aérienne, une nymphe qui danse et un vieillard qui meurt, une petite monnaie de bronze et un arc de triomphe, un buste d'enfant et un souterrain aménagé pour les sacrifices, une scène biblique et une leçon d'anatomie, le monument à Hindenburg et une publicité pour du papier-toilette⁴? Et n'est-ce pas exactement d'une *connaissance par les montages* qu'il s'agit ici, cette connaissance non standard préconisée – pratiquée et théorisée – à la même époque par Walter Benjamin dans son *Livre des passages* ou bien par Georges Bataille dans sa revue *Documents*⁵?
- 4 L'atlas *Mnémosyne* pourrait, en second lieu, se feuilleter comme un véritable recueil de *Caprices*, explicitement présenté comme un art d'échantillonner le chaos dans la *psyché* ou dans l'imagination collectives. Il y a presque autant de «monstres de la raison» dans l'atlas de Warburg que dans la série de Goya: divinités redoutables des anciennes religions orientales, titanomachies et psychomachies, créatures féminines aux seins multiples, serpents monstrueux, créatures hybrides du zodiaque, êtres difformes qui dansent de concert, métamorphoses cruelles et proliférantes, érotisme sadique, chutes vertigineuses, têtes grotesques et, partout, ces personnifications multiformes du cauchemar de la raison⁶. N'est-ce pas une telle prise au sérieux des *monstra* psychiques que Walter Benjamin trouvait à l'œuvre dans le travail des surréalistes qui auront voulu, à leur façon – et à la même époque –, dresser l'improbable inventaire des mouvements de l'âme inscrits à même les mouvements du désir et du corps⁷? La leçon théorique commune à ces auteurs, pourtant si différents, n'est-elle pas que toute connaissance du disparate met en jeu la structure même – et la nature de montage – des images de la pensée?

- 5 Nous découvrons enfin que l'atlas *Mnémosyne* fonctionne à l'instar d'un recueil de *Désastres*: le jeu des *astra* et des *monstra* y rend compte, en effet, de l'histoire humaine dans ce qu'elle a de plus cruel et de plus violent. Les échantillons du chaos spatial – ou figural – y témoignent d'un chaos psychique lui-même indissociable de ses incarnations historiques et politiques. C'est que la connaissance par montages ou par remontages engage toujours une réflexion sur le *démontage des temps* dans l'histoire tragique des sociétés. Et c'est bien ce qui s'observe directement sur les dernières planches de *Mnémosyne*, où Warburg aura voulu disposer les documents photographiques contemporains des accords du Latran, passés entre le dictateur Mussolini et le pape Pie XI⁸ (voir fig. 1). Il est bien sûr, dans ces montages, question de *survivances culturelles*: celles-ci opèrent comme une coupe transversale dans la longue durée des relations entre pouvoir et image (par exemple, la chaire de saint Pierre, visible sur la planche 79, renvoie subtilement à l'effigie du souverain déjà visible sur la planche 1), mais aussi dans la longue durée du paradigme théologico-politique (l'eucharistie, qui fait le thème principal de la planche 79, renvoie également, à sa façon, aux foies divinatoires de la planche 1 en tant que supports, mystérieux ou mystiques, de la croyance et du pouvoir) (voir fig. 1-2).

«Dislocation du monde» et «tragédie de la culture»

- 6 Mais il est aussi question, dans cette véritable symptomatologie culturelle, de *prophétie politique*: l'ultime planche de *Mnémosyne* dispose tous les indices d'une longue – et récente – histoire de l'antisémitisme, de la propagande politique, voire des bouleversements qui se profilent en cette année 1929 qui voit le *Mein Kampf* de Hitler atteindre, à Hambourg comme ailleurs en Allemagne, des records de vente⁹. Nous voici, une fois de plus – et en dépit des objets, des styles différents – dans le voisinage de ces *contemporains inquiets* de Warburg que furent Walter Benjamin (pour sa thèse magistrale d'une «organisation du pessimisme» par les images mêmes¹⁰), Kurt Tucholsky et John Heartfield (pour les montages politiques saisissants de leur ouvrage *Deutschland, Deutschland über alles*, un *Bilderbuch* publié au moment même où Warburg composait ses dernières planches d'atlas¹¹), voire Bertolt Brecht qui composera, du point de vue communiste, plusieurs atlas d'images sur les tragédies de l'histoire contemporaine¹².
- 7 Non par hasard, Brecht convoquera lui aussi toute une longue durée culturelle – depuis Homère ou Eschyle jusqu'à Voltaire ou Goethe – pour étayer une formule saisissante qui lui était chère: une véritable *formule du désastre* selon laquelle la guerre, et en général la «dislocation du monde» (*die Welt aus den Fugen*: le monde hors de ses joints) constituerait, au fond, le véritable «sujet de l'art» (*das Thema der Kunst*):
- 8 «La dislocation du monde, voilà le sujet de l'art. Impossible d'affirmer que, sans désordre, il n'y aurait pas d'art, et pas davantage qu'il pourrait y en avoir un: nous ne connaissons pas de monde qui ne soit désordre. Quoi que les universités nous susurrent à propos de l'harmonie grecque, le monde d'Eschyle était rempli de luttes et de terreur, et tout autant celui de Shakespeare et celui d'Homère, de Dante et de Cervantès, de Voltaire et de Goethe. Si pacifique que parût le compte rendu qu'on en faisait, il parle de guerres, et quand l'art fait la paix avec le monde, il l'a toujours signée avec un monde en guerre¹³.»
- 9 Un monde en guerre? L'histoire de l'art ne doit-elle pas se lire d'abord comme une histoire de formes? L'atlas de Warburg n'a pas ignoré ce point de vue et peut même se feuilleter comme un ensemble de tables à recueillir le morcellement visuel du monde, son

infinie variabilité ou invention formelle: *Disparates* de formes circulaires et de parois frontales, de mouvements fluides et de dispositions tabulaires, d'affrontements horizontaux et de chutes verticales¹⁴... Mais Warburg, fondateur d'une anthropologie des images et d'une iconologie de leurs «intervalles», référait toute singularité formelle au jeu – ou au conflit – de mouvements corporels, psychiques et culturels. D'où l'importance de ces gestes et de ces *Pathosformeln* dont l'atlas dispose les constellations comme autant de *Caprices* ou de «psychomachies», ces puissances de l'imagination à la croisée de la folie et de la raison, du *pathos* et de l'*ethos*¹⁵. Voilà pourquoi l'histoire des images selon Warburg est à penser comme l'histoire d'une tragédie toujours reconduite entre le pire des *monstra* et le meilleur des *astra*, la souffrance et la *sophrosynè*, la dislocation du monde et l'effort de reconstruction, de remontage, pour constituer une «coupe dans le chaos», c'est-à-dire – utilisons le vocabulaire de Warburg lui-même – un «espace de la pensée» (*Denkraum*).

- 10 Il n'est donc pas de forme qui ne soit – explicitement ou non, secrètement ou non – réponse à une guerre, à une douleur historique et à son lot de *pathos*¹⁶. Le trésor des formes est toujours, si cruelle qu'en soit la conjonction, un «trésor de souffrances¹⁷» (*Leidschatz*). D'où la teneur angoissée, voire l'ancrage mélancolique, de la «science sans nom» inventée par le grand historien des images¹⁸. D'où, une fois encore, l'affinité essentielle qui noue l'entreprise d'Aby Warburg à celle de Walter Benjamin qui n'hésitait pas à parler de l'«histoire comme histoire des souffrances du monde¹⁹» (*Geschichte als Leidensgeschichte der Welt*). Il y aurait encore bien d'autres aspects à dégager pour établir l'ampleur et la profondeur de cette affinité²⁰ et pour resituer l'œuvre de Warburg, non seulement dans le contexte des «sciences de l'esprit» allemandes, mais encore dans cette constellation atypique des «penseurs juifs hétérodoxes²¹» à laquelle, en toute discrétion, il appartient pleinement.
- 11 Dans un témoignage émouvant et précis, Klaus Berger a décrit Warburg sous les traits d'un homme qui, en dépit de son humour proverbial et de ses constants jeux de mots, voyait toute chose sous l'angle – ou sur le «plan de consistance» – de la douleur: «Il ne disait jamais: ceci est juste, cela est faux. Il disait: ceci est voilé par la souffrance²².» Toute sa théorie des *Pathosformeln* était fondée sur une pensée – antique ou nietzschéenne – de la tragédie; toute sa théorie de la mémoire visait une pensée «psycho-historique» des conflits entre *monstra* et *astra*²³. Dans son magnifique éloge funèbre d'Aby Warburg, en 1929, Ernst Cassirer a parfaitement exprimé ce qui, dans le travail de son ami, s'organisait pour comprendre les formes à travers des forces – des «énergies configurantes» – elles-mêmes repérées dans l'œil de leurs propres cyclones, «au milieu de la tempête et du tourbillon de la vie même», c'est-à-dire du désastre où le temps ne cesse de vouloir nous engloutir:
- 12 «Son regard en effet ne reposait pas en premier lieu sur les œuvres de l'art, mais il sentait et voyait derrière les œuvres les grandes énergies configurantes. [...] Là où d'autres avaient vu des formes déterminées délimitées, des formes reposant en elles-mêmes, il voyait des forces mouvantes, il voyait ce qu'il appelait les grandes formes du *pathos* que l'Antiquité avait créées comme patrimoine durable de l'humanité. [...] Mais cette capacité n'était pas seulement le don du chercheur, ni celui de l'artiste. Il puisait ici dans sa propre expérience vécue la plus profonde. En lui-même, il avait fait l'expérience et appris ce qu'il voyait devant lui – et il n'était en mesure de voir vraiment que ce qu'il était en mesure de saisir et d'interpréter, à partir du centre de son être propre et de sa propre vie. “Tôt, il avait lu la parole sévère – il était familier de la souffrance, familier de la mort.” Mais du cœur de cette souffrance lui vinrent la force et la particularité incomparables du regard.

Rarement chercheur avait davantage et plus profondément dissout sa souffrance la plus profonde en regard et l'y avait libérée. [...] Warburg n'était pas scientifique et chercheur au sens où, impassible, il aurait contemplé de haut le jeu de la vie et s'en serait réjoui esthétiquement dans le miroir de l'art. Il se tenait toujours au milieu de la tempête et du tourbillon de la vie même; il pénétrait jusqu'en ses problèmes tragiques ultimes et les plus profonds²⁴.»

- 13 Cassirer, dans ces lignes, fait évidemment référence à deux épisodes cruciaux – d'ailleurs inséparables, on va le constater – dans la vie d'Aby Warburg. Cette souffrance ou cette «expérience vécue la plus profonde» n'est autre que la folie de Warburg, celle qui le tint reclus, hurlant et impuissant, entre les murs du sanatorium de Kreuzlingen, et au sortir de laquelle le projet de *Mnemosyne* fait figure de sauvetage psychique et de remise en chantier de sa pensée tout entière. Cassirer fut l'un des rares à visiter Warburg dans son asile, le 10 avril 1924. Il sait donc bien de quoi il parle, dans son discours de 1929: il sait le conflit intérieur, la *guerre viscérale* que l'historien d'art avait dû mener contre ses plus intimes *monstra*.
- 14 Mais Cassirer n'oublie pas, non plus, le contexte ou le creuset historique dans lequel ce conflit avait pris place. Que Warburg se soit tenu «toujours au milieu de la tempête», cela signifie également que ses *monstra*, tout profonds qu'ils fussent, n'étaient pas une simple affaire de subjectivité, mais bel et bien une affaire d'historicité et, même, de «culture». Il n'y aurait peut-être pas eu de «guerre viscérale» – de déclenchement psychotique – sans la guerre mondiale, la guerre sociale, la guerre obsidionale, cette sorte de *guerre sidérale* que Warburg, entre 1914 et 1918, aura vécue intensément jusqu'à la folie, depuis «le milieu de la tempête et du tourbillon». Il n'est pas fortuit qu'en plein milieu de la Seconde Guerre mondiale, en 1942, Ernst Cassirer lui-même ait fini par consacrer une étude – presque testamentaire – à la notion de «tragédie de la culture»: dans ce texte, les évocations de Hegel, de Goethe ou du texte classique de Georg Simmel²⁵ convergent naturellement vers l'anthropologie des images et des croyances chère à Warburg comme au point de vue qui, désormais, pourrait servir de référence à toute réflexion sur le destin tragique de la culture aux temps de la dislocation du monde²⁶.
- 15 Carl Georg Heise a insisté, dans ses *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, sur la «souffrance indescriptible» éprouvée par le savant, dès 1914, devant ce qu'il nommait la *Weltkatastrophe*, la «catastrophe du monde²⁷». La guerre fut littéralement *soufferte* par Aby Warburg – et, en ce sens, «portée» à pleines épaules comme le ferait un Atlas païen ou un Juste hébraïque – selon plusieurs dimensions conflictuelles dont le jeu psychique combiné aura fini par briser son âme, en 1918. La guerre mondiale apparaissait d'abord, à l'évidence, comme une *tragédie pour la culture*: avec elle s'instaurait le règne de la violence pure, du conflit radicalisé à outrance. Neuf millions de morts et vingt et un millions de blessés – d'êtres estropiés, défigurés – entouraient, en 1918, l'historien du *Nachleben* (fig. 3). Sociétés «brutalisées» (selon l'expression de l'historien George Mosse), hommes «simplifiés» (selon une formule de Frédéric Rousseau), raison sacrifiée aux rationalisations de la tuerie (selon les analyses de Daniel Pick ou d'Alan Kramer): la Grande Guerre ouvrait bien ce que Wolfgang Sofsky a fini par nommer l'«ère de l'épouvante au XX^e siècle²⁸».
- 16 Il est probable qu'Aby Warburg ait compris, comme il le faisait toujours en histoire de l'art, les événements de la guerre elle-même dans la perspective d'une effrayante longue durée, celle d'une «guerre civile européenne» – qu'Enzo Traverso aura reconceptualisée bien au-delà des hypothèses d'Ernst Nolte²⁹ – dans laquelle les *monstra* n'allaient pas

cesser de menacer toute vie et toute culture humaines. Que le savant, depuis le fond de son délire, ait imaginé quelquefois qu'il était responsable de cette guerre ne doit pas être interprété sous le seul angle de sa déraison: Warburg, cet homme de culture, était également au centre d'une famille de banquiers qui participaient directement aux buts de la guerre économique allemande, tout en agissant, déjà, sur le plan monétaire mondial³⁰.

- 17 Voilà pourquoi la Première Guerre mondiale, cette tragédie pour la culture, fut également, aux yeux d'Aby Warburg, une *tragédie dans la culture*: une tragédie touchant le cœur même de ce que l'historien avait toujours tenté de comprendre jusqu'à fonder cette belle discipline de la *Kulturwissenschaft*. Nous pouvons imaginer, par exemple, le bouleversement qu'aura suscité, chez Warburg, l'adoption unilatérale du mot *Kultur* par la propagande militariste allemande qui voulut l'opposer, dès 1914, au mot *Zivilisation* censé dénoter – contre les «valeurs éternelles» de la *Kultur* germanique – le monde ennemi, le monde franco-anglais de l'utilitarisme technique et économique. Nous devons imaginer comment un théoricien de la culture envisagée comme un perpétuel *passage des frontières* – ces «migrations» (*Wanderungen*) spatiales et temporelles qui font l'essentiel des analyses warburgiennes – pouvait observer la clôture agressive de toutes les frontières, la mise en œuvre des combats de tranchées, l'immobilisation des *lignes de front* qu'il consignait quelquefois, dans ses carnets, avec inquiétude et fièvre (fig. 4).
- 18 Il faudrait une étude spécifique pour mettre en perspective la réponse émotionnelle et intellectuelle de Warburg aux événements de la Grande Guerre – l'effet du désastre sur son *pathos* comme sur son *logos* – dans le contexte d'une véritable «histoire culturelle» de cette période³¹. La guerre de 1914-1918, nous le savons, fut aussi une *Kulturkrieg* et une *Bilderkrieg* mobilisant les sociétés civiles tout entières³², et d'abord ce qu'on a coutume d'appeler, justement, les «élites culturelles». Les intellectuels furent très nombreux à se mobiliser sur les deux fronts du conflit, le plus souvent avec la dernière énergie patriotique et nationaliste, énergie à laquelle Warburg lui-même n'a pas été sans apporter sa contribution³³. Dans la grande «crise européenne», dont Pierre Renouvin fut l'un des premiers à faire le diagnostic³⁴, il faut compter au premier chef cette «crise de l'esprit» évoquée, dès 1919, par Paul Valéry³⁵.
- 19 Il est bien probable que Warburg, dans un tel contexte, ait eu l'intuition qu'une nouvelle et radicale *psychomachie* se déclenchait dans l'Europe de 1914: conflit, une fois encore – mais plus cruellement, plus brutalement que jamais –, des *astra* et des *monstra*, sauf que, désormais, les *monstra* avaient élu domicile jusque dans le ciel lui-même (guerre aérienne, bombes au gaz), sans compter le ciel des idées (nationalisme, propagande). Tel est le mouvement inéluctable d'une «crise de la culture» que la Seconde Guerre mondiale devait rendre plus évidente encore dans l'analyse impitoyable qu'en allaient faire quelques penseurs juifs de la génération suivante, tels Walter Benjamin, Theodor Adorno, Hannah Arendt ou encore Leo Strauss³⁶. C'est ainsi qu'avec les premiers jours de la Grande Guerre aura, pour ainsi dire, sonné l'heure des «derniers jours de la raison»³⁷.
- 20 L'ampleur de cette «psychomachie» se mesure, par exemple, à la prodigieuse quantité de publications, de témoignages, de réflexions et de récits consacrés à la guerre dans le temps même de son déroulement: au point qu'on a pu parler d'*orages de papier* déclenchés dans l'espace culturel comme une doublure langagière aux *orages d'acier* qui se déchaînaient sur les lignes de front elles-mêmes³⁸. Livres, journaux, placards, tracts, affiches, lettres – mais aussi tableaux, médailles, cartes postales, photographies, musique et cinéma – témoignent, à cette époque, d'une extraordinaire activité de mise en représentation et de mise en récit. Le critique Julius Rab, qui fit paraître plusieurs anthologies dans le cours de la guerre, estimait à

cinquante mille le nombre de «poèmes de guerre» envoyés chaque matin aux journaux allemands. Vers la fin de la première année du conflit, quelque deux cents volumes de *Kriegslyrik* avaient déjà été publiés en Allemagne³⁹. Et cela n'est encore que peu de chose si l'on se penche sur la production des «récits de guerre», où l'éventail entier des styles – depuis le témoignage factuel jusqu'aux grandes reconstructions lyriques, en passant par le roman, bien sûr – se trouvait représenté⁴⁰.

- 21 Mais la teneur intrinsèque de cette «psychomachie» semble plus difficile à formuler. On peut néanmoins, en suivant l'idée fondamentale proposée par Warburg d'un «élargissement méthodique des frontières⁴¹», considérer qu'une «guerre parallèle» se déroulait en Europe sur la question même des «frontières de la pensée». Nombreux furent les écrivains et les intellectuels à vouloir *refermer les frontières* et assumer les combats de tranchées, les retranchements du point de vue, les lignes de front historiographiques: façon de pratiquer une *politique de l'ennemi* telle qu'on la voit à l'œuvre dans les récits d'Ernst Jünger, par exemple, lorsqu'il glorifie les «guerriers de tous les temps», justifie le combat comme «expérience intérieure» et avènement d'un «monde nouveau», célèbre l'«obscur magie» d'une guerre créatrice de tout un «déploiement d'énergies techniques» qui nous obligent à une «mobilisation totale» guidée par l'«esprit de l'héroïsme⁴²»... En continuant d'affirmer – bien plus tard – que «l'essentiel est la sauvegarde d'un *nomos* particulier, d'un mode d'être qui s'affirme dans la culture et que l'on protège dans le combat⁴³», Jünger rendra plus évidente encore sa proximité de base avec les idées de Carl Schmitt sur la souveraineté et sur un «*nomos* de la terre» à défendre de toute invasion, de toute contamination, de tout ennemi⁴⁴. Dans sa préface à la première édition du *Déclin de l'Occident*, datée de décembre 1917, Oswald Spengler souhaitait, dans le même esprit, que «[son] livre puisse ne pas être tout à fait indigne des sacrifices militaires de l'Allemagne⁴⁵».
- 22 Aby Warburg, que je sache, ne s'est jamais exprimé publiquement sur de telles prises de parti. Il tentait plutôt, à travers la publication d'une *Rivista illustrata* qui ne connut que deux numéros, en 1914 et 1915, de tendre la main à ses amis de pensée italiens qui étaient aussi les ennemis de l'Allemagne en guerre⁴⁶ (fig. 5-6). Sa souffrance devant le conflit n'a cependant jamais franchi le pas du refus, de la défense des mutins ou de la position pacifiste⁴⁷. Mais on pourrait retrouver quelques accents warburgiens dans les réflexions véhémentes d'un Karl Kraus – l'anti-Jünger par excellence – sur la Grande Guerre menée selon lui avec un mélange néfaste de *pathos* ancien et de techniques nouvelles: «Comment faisons-nous la guerre? En dirigeant des sentiments anciens avec la technique⁴⁸.» Contre les poètes qui «obtempèrent à la guerre» et acceptent que celle-ci «rabaisse la mort au hasard⁴⁹», Kraus en appelait même aux dieux en exil pour que les États, tout à leurs stratégies militaro-économiques, cessent un jour d'assassiner ensemble le monde et le monde de la culture:
- 23 «Mais qu'est-ce que c'est que ce méli-mélo mythologique? Depuis quand Mars est-il le dieu du commerce et Mercure le dieu de la guerre? [...] Je comprends que quelqu'un sacrifie du coton pour sa vie. Mais l'inverse? Les peuples qui adorent le fétiche ne tomberont jamais si bas, de supposer dans la marchandise une âme. [...] Chaque État est en guerre avec sa propre culture. Au lieu d'être en guerre avec sa propre inculture. [...] Ce qui s'entreprend au profit de l'État s'achève souvent au détriment du monde⁵⁰.»
- 24 Dès 1909, Karl Kraus avait conjugué les motifs du «progrès» et de l'«apocalypse⁵¹», – bien avant, donc, ses fameuses prises de position de 1930 et 1933 sur *Les Derniers Jours de l'humanité* et la montée du nazisme⁵². Contre la politique de l'ennemi menée par tous les nationalismes européens en mal de «refermer les frontières», il incarnait alors, parmi

d'autres, la voie d'une véritable *cosmopolitique* bien décidée à «se passer de tout droit de douane» (je cite là un célèbre mot de Warburg illustrant sa méthodologie de l'«élargissement des frontières»). On constatera, une fois de plus, qu'il revient à Walter Benjamin d'avoir produit les formulations les plus rigoureuses et les plus foisonnantes pour cette prise de position: dans le même temps où il prenait publiquement la défense de Karl Kraus, Benjamin a su montrer la composante fasciste des récits de Jünger, cette «glorification de la guerre [menée comme] une transposition débridée des thèses de l'art pour l'art⁵³».

- 25 L'auteur de *Sens unique* n'a pas confondu l'ampleur de la «psychomachie» européenne avec sa teneur réelle: en dépit, donc, du déluge de «récits de guerre» partout édités, il a su diagnostiquer une véritable *crise du récit* correspondant tout à la fois à la *crise de l'histoire* – le monde démonté de la Grande Guerre – et à celle de l'historicité positiviste, ce modèle épistémique à travers lequel les temps nouveaux ne pouvaient plus, désormais, être compris et déchiffrés. Dans «Expérience et pauvreté», Benjamin a osé dire – contre tout patriotisme et tout héroïsme – qu'en 1918 «les gens revenaient muets du champ de bataille [...] non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable⁵⁴». Dans «La crise du roman», il a proposé, sur l'exemple d'Alfred Döblin, de voir dans le *montage documentaire* une alternative aux impasses du récit classique, fût-il récit de guerre aux ambitions épiques⁵⁵. Dans «Le conteur», enfin, il est revenu sur la crise du récit née de l'expérience de la Grande Guerre tout en invoquant la voie des survivances immémoriales – populaires essentiellement, «pauvres» pour ainsi dire – dans l'art de raconter⁵⁶. Façon d'en appeler à Mnémosyne (la mémoire) par-delà les tragédies de la culture devant lesquelles Clio (l'histoire) n'avait pu que tomber «malade» – malade des modernes «barbaries» –, selon la belle prosopopée écrite en 1917 par Charles Péguy⁵⁷.

Warburg devant la guerre: Notizkästen 115-118

- 26 La Première Guerre mondiale n'a laissé à personne la chance de se tenir indifférent ou de rester indemne. Chacun en Europe, d'une manière ou d'une autre, fut *exposé* à cette guerre. Nul n'en revint inchangé. Tous, à un moment ou à un autre, se sont posé la question de savoir comment s'orienter – comment maintenir un horizon de pensée, de projet, de désir – dans une telle situation. Quand Walter Benjamin insista sur les obstacles tragiques opposés à la possibilité de l'*expérience* par une guerre frappée du sceau de l'impensable – «le cours de l'expérience a chuté» –, ce fut aussitôt pour invoquer la tâche, évidemment difficile, de «recommencer au début, reprendre à zéro, se débrouiller avec peu, reconstruire avec presque rien⁵⁸». Et d'utiliser la *mémoire* pour qu'au milieu de la destruction un *désir* de penser fût encore possible⁵⁹.
- 27 Certains furent plongés au cœur des batailles. Ce fut le cas de l'ethnologue Robert Hertz, élève et ami de Marcel Mauss, qui mourut sur le front de la Meuse en avril 1915 non sans avoir, par missives interposées, laissé de lumineuses traces de sa pensée aux aguets⁶⁰. Ce fut aussi le cas des deux grands historiens fondateurs de l'école des Annales, Lucien Febvre et Marc Bloch. Lucien Febvre a combattu sur les fronts de l'Ourcq, à Reims et à Douaumont; il a été le théoricien et l'initiateur d'une méthode de combat dite du «tir croisé»; il n'a jamais cessé, durant toute la guerre, de noircir des carnets, de cartographier les lignes de front, de dessiner ce qui l'entourait, de réunir des photographies⁶¹ (voir fig. 7). Il n'a pas véritablement intégré cette expérience de la guerre dans ses analyses ultérieures, sauf peut-être, à mi-mots – et, non par hasard, en 1943 –, dans son texte intitulé «Vivre l'histoire⁶²».

- 28 Marc Bloch a, pour sa part, élaboré son expérience des tranchées en écrivant de nombreux textes, en dessinant et en prenant lui-même des photographies qu'il accumula durant toute la guerre: plans, listes, récits au jour le jour, portraits de camarades, visions de la nature dévastée, rapports d'opérations, tout cela faisant corps dans une même documentation arrachée à l'urgence⁶³ (voir fig. 8 à 11). Dès 1914, Marc Bloch tint sa place d'historien à part entière – c'est-à-dire de critique des faits et des discours – en publiant un texte intitulé "Critique historique et critique du témoignage", prolongé en 1921 par les "Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre"⁶⁴. Or il était déjà question, dans ces analyses, de tout ce qui faisait, parallèlement, le cœur de la problématique warburgienne: à savoir une «psychologie historique» capable de discerner la raison (Warburg eût dit: les *astra*) des «pouvoirs de l'imagination» (les *monstra*) en temps de guerre, jusqu'à cette «mémoire collective» dont Marc Bloch évoquait le concept, non pas à partir de Warburg qu'il ignorait sans doute, mais de son compatriote et ami Maurice Halbwachs⁶⁵. Le parallélisme des attitudes de Marc Bloch et d'Aby Warburg face à la guerre a déjà fait l'objet d'une analyse serrée de la part d'Ulrich Raulff⁶⁶. Elle mériterait, un jour, d'être prolongée sur le terrain plus fondamental de la méthode, par exemple sur la question du comparatisme culturel et sur la teneur historique des images dont Marc Bloch partageait l'intérêt – sans jamais, il faut bien le dire, l'avoir développé systématiquement – avec l'école d'Aby Warburg⁶⁷.
- 29 L'auteur de *Mnémosyne* n'a, certes, jamais connu le fracas des bombes et l'horreur quotidienne des tranchées dont témoignent tant de «carnets de guerre» de cette époque (voir fig. 12-14). Mais il s'est, corps et âme, *exposé* à la guerre: dès le début du conflit, il a entièrement réorganisé le fonctionnement de sa recherche, de sa bibliothèque, en vue de comprendre la grande «psychomachie» des *monstra* et des *astra* qui se jouait sur un plan fondamental dont seule une «psycho-histoire», à ses yeux, était capable de rendre compte. Comme l'a bien montré Reinhart Koselleck, toute «mutation de l'expérience» engage un «changement de méthode» dans la pratique historique elle-même⁶⁸. Mon hypothèse, on l'aura compris, est que ce changement – aux conséquences épistémologiques considérables – se sera incarné dans l'atlas *Mnémosyne* et dans les orientations théoriques que son invention mettait au jour.
- 30 C'est en homme des Lumières qu'Aby Warburg a d'abord voulu répondre aux déchaînements irrationnels du conflit mondial. Alors que la banque familiale – installée dans la petite ville de Warburg, puis à Hambourg, depuis le XVI^e siècle – participait logiquement aux efforts de guerre allemands, il eut à réfléchir, douloureusement, à la «recension des juifs» (*Judenzählung*) commandée en octobre 1916 par certains officiers de l'armée aux fins de mettre en évidence la soi-disant sous-représentation des combattants juifs sur le front⁶⁹. Il pensait, cependant, que les *astra* pourraient en découdre efficacement avec les *monstra* sur le terrain même de la culture et des idées. C'est pourquoi il mit tant d'énergie à fonder, avec l'ethnologue Georg Thilenius et le linguiste Giulio Panconcelli-Calzia, cette *Rivista illustrata* destinée à maintenir le tissu intellectuel européen de façon, notamment, à ne pas couper les intellectuels allemands de leurs collègues italiens⁷⁰ (voir fig. 5-6). On peut y lire, notamment, une notule signée par Wilhelm von Bode – le directeur des musées de Berlin – sur le devoir de protéger les œuvres d'art en territoire ennemi, ou bien un compte rendu factuel concernant les persécutions religieuses sur le front russe⁷¹.
- 31 Devant une guerre qu'il considérait, sur le plan anthropologique – voire métapsychologique – comme une *Urkatastrophe*, une «catastrophe originaire», Aby

Warburg tentait donc de situer son travail sur le plan d'une *lutte avec les idées*: une lutte contre certaines idées (celles qui dressent l'homme contre l'homme, celles qui veulent refermer les frontières, creuser des tranchées, dresser des lignes de front) à l'aide de certaines idées (rouvrir méthodiquement les frontières, reconnaître la porosité des cultures, revendiquer la perpétuelle «migration» de l'esprit). C'est ce qui justifiera, notamment, son enthousiasme pour l'idée d'une Société des Nations et pour les efforts de réconciliation franco-allemande. Lorsque, en 1926, Aristide Briand et Adolf Stresemann reçurent le prix Nobel de la paix au nom de cette réconciliation si difficile, Aby Warburg entreprit de faire éditer un timbre-poste – une image passe-frontières – au titre significatif: *Idea vincit*⁷². Formule qu'à l'époque de *Mnémosyne*, soit en 1928-1929, on retrouvera encore dans le manuscrit des *Grundbegriffe*: «L'idée vainc – tout est possible» (*Idea vincit – alles ist möglich*⁷³).

- 32 Mais le fondateur de l'iconologie moderne savait bien que toute «psychomachie» culturelle s'incarne dans des images affrontées les unes aux autres (ce serait là une façon politique d'exprimer le concept, crucial chez Warburg, de la «polarité»): des images qui, successivement, traduisent et trahissent les idées, les rendant tour à tour accessibles et incompréhensibles, simplifiées ou mises en abyme. Voilà pourquoi la «lutte avec les idées» n'allait pas sans une *lutte avec les images*: une lutte contre certaines images (propagande, mensonge, antisémitisme) à l'aide d'autres images (survivances, comparaisons, déconstructions de l'idéologie). Ce qui supposait, dans l'esprit de Warburg, l'établissement d'une documentation extensive sur la guerre, réunie dans la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* dès le début des hostilités.
- 33 Documentation considérable, si l'on garde à l'esprit le caractère privé, familial pour ainsi dire, de l'institution de recherche fondée par Aby Warburg. Au moins mille cinq cents ouvrages de guerre furent acquis par la bibliothèque entre 1914 et 1918. Et d'innombrables photographies furent réunies: cinq mille environ, selon le catalogue, mais dont beaucoup se sont perdues, probablement lors du transfert de la bibliothèque à Londres en 1933. On peut en consulter aujourd'hui quelque 1 445, réparties dans trois fichiers. Ce sont des photographies de presse, des images achetées aux services de l'Armée allemande, des cartes postales, des timbres-poste... Même réduite du tiers de sa quantité originelle, et même si Warburg semble avoir renoncé à l'organiser en atlas, cette documentation iconographique offre déjà l'impression que laisseront bientôt les planches de *Mnémosyne*: quelque chose comme un désordre génialement organisé, une profusion d'images où surgissent d'extraordinaires affinités renvoyant aux motifs les plus fondamentaux de la *Kulturwissenschaft warburgienne*.
- 34 Que voit-on sur ces images? Des édifices anciens ou religieux, monuments d'une longue durée culturelle, effondrés sous les bombes; des colonnes doriques criblées d'impacts de mitrailleuses (voir fig.15). Beaucoup d'images aériennes (signes, par excellence, de la guerre moderne), dont la plupart offrent un aspect lunaire ou antédiluvien (comme un signe de ce que toute destruction en appelle à un regard archéologique, voir fig. 16). De terribles visions du front envahi de barbelés, la végétation ravagée, le tout offrant l'aspect d'une gravure exagérément noircie, paysage fantomatique à la Hercules Segers ou vestiges d'une apocalypse dessinée par quelque peintre expressionniste (voir fig. 17). Partout, les stigmates de l'*Urkatastrophe*, mais partout, également, les signes d'une gestion technique du ravage, comme sur les documents où l'on voit comment l'armée, désormais, exige de la guerre qu'elle soit reproductible et mise en images, photographiques ou cinématographiques (voir fig. 18).

- 35 On reconnaît aussi, dans cette collection de cauchemar, le sens des paradoxes visuels si caractéristique du regard warburgien. Les explosions aériennes, effrayante nouveauté technique de cette guerre, disséminent dans le ciel de jolis petits nuages blancs, très semblables à ceux que tout historien de l'art a coutume de voir dans la peinture des primitifs italiens (voir fig. 19). Le dirigeable – motif que l'on retrouvera bientôt dans *Mnémosyne* – atteint par un avion-chasseur offre tout à la fois l'aspect implacable du document technique et le *pathos* d'une chute mythologique, quelque part entre le char de Phaéton et la précipitation des damnés dans l'Enfer (voir fig. 20). L'image d'un cheval bizarrement suspendu au-dessus de la mer possède la splendeur involontaire d'un plan d'Eisenstein (voir fig. 21). Mais les gerbes de cannes dans l'atelier de l'artisan nous rappellent, en même temps, combien cette guerre aura pu estropier, défigurer et réduire les hommes aux douleurs de la mutilation, de la dissemblance (voir fig. 22).
- 36 Ailleurs se succèdent, dans un apparent pêle-mêle, les défilés militaires, le langage des gestes pour la signalétique maritime, Sainte-Sophie de Constantinople investie par l'Armée allemande, les faisceaux de la DCA dans la nuit, des villages en ruines, des maquettes destinées aux stratèges, les catalogues de vêtements fabriqués en ersatz de papier, des carcasses de chars d'assaut, l'adieu des femmes explorées aux marins en partance, des autels d'église couverts d'ex-voto militaires, des navires qui explosent, l'appareillage technique des tourelles de tir, les obsèques d'un juif (tué au combat?), des chantiers navals en pleine activité, des bombes abandonnées sur une plage, des maisons éventrées par le milieu, des ponts brisés en deux, des monuments aux morts, des bibliothèques pour l'armée, la rencontre d'un sous-marin dernier cri et d'un voilier des siècles passés, le retraitement des déchets, des véhicules tout-terrain, un éléphant du zoo réquisitionné pour l'effort de guerre, des cercueils béants, des pylônes démantelés, les orchestres du front, les ambulances de campagne, les blockhaus dans la forêt, la fabrication du pain en temps de pénurie, les tickets de rationnement, la misère dans les rues, une rangée de bœufs écorchés à l'abattoir, un cimetière militaire de fortune, des soldats investissant un *shtetl* d'Europe centrale, une procession de la Pâque orthodoxe sur le front de l'Est...
- 37 Il est clair qu'aux yeux de Warburg cette cacophonie iconographique avait autant de signification que pouvait avoir, aux yeux de Sigmund Freud, le désordre gestuel d'une attaque hystérique: ce kaléidoscope visuel ne serait, à tout prendre, qu'un *recueil de symptômes*, c'est-à-dire une immense géologie de conflits travaillant à l'air libre, traversant les surfaces et grouillant dans les profondeurs. Il fallait, par conséquent, se donner les moyens – historiques, philologiques, archéologiques, philosophiques – d'interpréter l'*Urkatastrophe* dans l'apparente dissémination de ses aspects. D'où l'établissement, au sein de la bibliothèque, d'outils pour archiver et classer sur fiches les innombrables motifs de cette grande «psychomachie» moderne. La *Kriegskartothek* de Warburg comprenait, en 1918, soixante-douze boîtes réunissant environ 90 000 fiches⁷⁴. Nous restent aujourd'hui, dans l'archive de Londres, trois boîtes de fiches (*Notizkästen*) numérotées 115, 117 et 118, qui portent témoignage de l'intense travail philologique mené par Warburg et ses collaborateurs parallèlement à son recueil iconographique.
- 38 Ces boîtes ont été dépouillées dès 2002 par Claudia Wedepohl. Le *Kasten 115* s'intitule «Guerre et culture» (*Krieg und Kultur*): il recense les objets (médailles, cartes postales, musées de guerre) autant que les outils théoriques pour en mener l'interprétation (la sociologie de Max Weber, par exemple). Le *Kasten 117* s'intéresse plus particulièrement aux «superstitions de guerre» (*Aberglaube im Krieg*) et recueille tout un matériel, d'ordre historique et ethnologique, qui a déjà fait l'objet d'un colloque⁷⁵ (voir fig. 23). Le *Kasten 118*

s'intitule «Guerre et art» (*Krieg und Kunst*) et couvre un champ considérable qui va des cartes postales représentant Hindenburg – et des images pour la propagande en général – jusqu'aux manifestes futuristes de Marinetti. Un petit agenda aux anneaux métalliques, sur 134 feuillets, complète ce dispositif en établissant les bases d'un index où les écritures différentes témoignent d'un engagement collectif autour du projet warburgien. Les entrées de cet index vont de la «Préhistoire» (*Vorgeschichte*) de la guerre aux différents secteurs géographiques de son déroulement, de la «Religion» aux «Techniques d'hygiène» (*Technik-Hygiene*), de la «Poésie» (*Dichtung*) à l'«Éthique» (*Ethik*), des «Usines d'armement» (*Münitionsfabriken*) à la «Littérature de guerre» (*Kriegsliteratur*) et des «Figures célestes» (*Figurae Coeli*) au «Cinéma»⁷⁶ (*Kino*).

Vers une anthropologie critique de la guerre

- 39 L'entreprise d'histoire culturelle et d'iconologie menée par Aby Warburg sur la Grande Guerre mérite, évidemment, d'être contextualisée. Elle fait, à sa façon, partie de ces «orages de papier» qui, dès 1914, se sont déchaînés à travers le monde intellectuel européen. Elle s'inscrit, notamment, dans le phénomène spécifiquement allemand – dont on ne trouve, en France, que peu d'exemples à cette époque – des «collections de guerre» (*Kriegssammlungen*) qui ont fleuri à grande échelle: depuis la *Kaiserliche Universitäts- und Landesbibliothek* de Strasbourg (qui fut déjà pour Warburg, à la fin du XIX^e siècle, un modèle pour sa future *Kulturwissenschaftliche Bibliothek*) jusqu'à la Bibliothèque royale de Berlin, la *Deutsche Bücherei* de Leipzig ou la Bibliothèque universitaire d'Iéna. Sans compter les extraordinaires collections privées de Theodor Bergmann à Fürth et de Richard Franck à Berlin et Stuttgart, une véritable institution qui n'employait pas moins de vingt-quatre personnes à temps plein et comptait, en 1921, environ 45 000 ouvrages – plus 2 150 titres de périodiques⁷⁷. Un ouvrage d'Albert Buddecke sur les *Kriegssammlungen* allemandes, paru en 1917, recensait déjà 217 collections, publiques et privées, consacrées à la Grande Guerre⁷⁸.
- 40 Mais ce qui différencie radicalement le projet warburgien de toutes ces collections, souvent mises en scène dans des expositions publiques à des fins patriotiques⁷⁹, concerne bien sûr la *teneur critique* qui en guidait le principe. Les *Kriegssammlungen* visaient l'institution d'une mémoire nationale autoglorifiante, tandis que la *Kriegskartothek* d'Aby Warburg ouvrait la voie à une véritable iconologie politique et, par conséquent, à toutes les analyses historiques et anthropologiques qui fleurissent aujourd'hui dans le champ des images produites à l'époque de la Grande Guerre⁸⁰. La «collection de guerre» réunie par Warburg était bien guidée, en effet, par un souci anthropologique – caractéristique de sa *Kulturwissenschaft* en général –, et c'est ce qui explique son approche extrêmement large, par-delà toute hiérarchie de valeurs esthétiques entre les «œuvres de l'art» et les «imageries», du *champ visuel* considérable mis en œuvre durant la Grande Guerre. Les ouvrages sur «l'art de guerre» acquis par la bibliothèque de Hambourg durant la période 1914-1918 frappent d'ailleurs nos regards contemporains par la médiocrité générale des peintures reproduites⁸¹.
- 41 C'est que toute «psychomachie» engage, bien au-delà d'une histoire de l'art aux frontières limitées, la mise en œuvre d'une vaste *anthropologie des images* et des croyances que ces images reconfigurent et retransforment sans cesse. Si le *Kasten 117* a fait l'objet d'une attention spécifique de la part des spécialistes, c'est d'abord parce que son sujet, les «superstitions de guerre» (*Aberglaube im Krieg*), s'inscrivait directement dans une telle visée

anthropologique. Il est clair, par exemple, que certains motifs fondamentaux du projet de *Mnemosyne* – telle «l'inquiétante dualité» (*die unheimliche Doppelheit*) du triomphe et du martyr, ou encore la notion cruciale de «démonisation⁸²» (*Dämonisierung*) – sont à l'œuvre, déjà, dans le travail mené par Warburg sur la Grande Guerre⁸³. Il n'est pas fortuit, me semble-t-il, que le véritable recueil de *désastres dans l'anthropomorphisme* composé par Georges Bataille et ses amis de *Documents*, en 1929-1930, ait abouti – sous l'influence des travaux de Marcel Mauss – à un «Collège de sociologie» dans les discussions duquel, de 1937 à 1939, s'esquissait une anthropologie de la guerre⁸⁴ que plus tard, Ernst H. Kantorowicz, Georges Dumézil ou Franco Cardini devaient historiquement fonder⁸⁵.

- 42 L'historiographie récente de la Grande Guerre a fini par adopter ce point de vue de l'anthropologie culturelle⁸⁶. On a même parlé de cette guerre sous l'angle du mythe⁸⁷. On a, surtout, tenu compte des difficultés intrinsèques à toute lisibilité de l'expérience, façon de poser la question des *croyances* en face des faits et des *rumeurs* en face des témoignages, notamment sur la question très débattue des «atrocités allemandes⁸⁸». Mais, là où l'historien peut tenter, légitimement, de discerner le «vrai» du «faux» dans ce «régime d'incertitude» généralisé que tressent en permanence les discours concurrents⁸⁹, l'anthropologue – ou l'archéologue des discours, à la façon de Michel Foucault – adoptera un regard plus transversal et situera sa *critique du langage*, ou des images, à un tout autre niveau. Ce niveau qu'Aby Warburg caractérisait par le terme même de *Kulturwissenschaft*.
- 43 De même qu'il ne faut pas confondre la *Kriegskartothek* de Warburg avec les *Kriegssammlungen* patriotiques qui lui sont contemporaines, il faudra sans doute dissocier la problématique de notre *Kasten 117* des nombreux travaux positivistes qui ont vu le jour, dès 1914, et se simplifiaient la vie en accusant comme pures et simples «erreurs» les obstinées «superstitions de guerre». Quelques exemples parmi d'autres: c'est, en 1916, l'article de Waldemar Deonna sur «La recrudescence des superstitions en temps de guerre» ou la critique, par Yves de La Brière, des oracles prophétiques qui ont proliféré dès le début du conflit⁹⁰. En 1917, Lucien Roure dresse à son tour un catalogue des «superstitions de guerre» – mais aussi Guillaume Apollinaire, sur un ton certes plus enjoué, beaucoup moins accusateur⁹¹. En 1918, Albert Dauzat consacra tout un ouvrage aux *Légendes et superstitions de guerre*, dans lequel domine encore le point de vue positiviste directement issu d'Auguste Comte (l'état «fictif» du fétichisme) ou de Gustave Le Bon:
- 44 «Toutes les époques troublées, et en particulier la guerre, en augmentant la nervosité et la crédulité générales, donnent naissance à un grand nombre de faux bruits qui, lorsqu'ils correspondent à l'état d'esprit du milieu, ont tôt fait de s'accréditer dans l'âme simpliste des foules. Agissant sur les cerveaux faibles et émotifs, elles provoquent les hallucinations, voire les visions prophétiques. Enfin, en multipliant les occasions de dangers, elles sont propices au réveil et au développement des superstitions ancestrales. Malgré l'état avancé de notre civilisation, la conflagration mondiale ne pouvait échapper à cette loi. À l'observateur curieux elle a fourni une abondante et pittoresque récolte de faits les plus variés, dont on n'aurait pas soupçonné, il y a cinq ans, l'éclosion possible – et aussi rapide que multiple – autour de nous⁹².»
- 45 Contre ce point de vue simpliste – «évolutionniste» au sens trivial du terme, et où la raison s'en sortait à bon compte –, l'analyse warburgienne des «survivances» permettait de comprendre, à un niveau bien plus fondamental, les coexistences *anachroniques* d'une guerre *moderne* marquée par de terribles «nouveau-tés» techniques telles que les bombardements aériens ou les armes chimiques⁹³, et cependant traversée par tant d'

archaïsmes du comportement social. Le point de vue «psycho-historique» du *Nachleben* permettait, justement, de ne pas dissocier ces paradoxes de temporalité, Warburg se montrant, une fois encore, fort proche des analyses de Freud redéfinissant – précisément dans ces années 1916-1917 – les rapports indissociables de l'«évolution» psychique et de la «régression⁹⁴». Walter Benjamin, en 1925, réfléchira encore sur les conséquences éthiques et politiques d'un tel anachronisme, quand la guerre, si *neuve* techniquement que «l'imagination humaine refus[ait] de la suivre», créait un état de *psychose* où l'arme chimique – les nuages de gaz – devenait comme un «fantôme» aussi insaisissable qu'impitoyable⁹⁵.

- 46 Aby Warburg – qui, rappelons-le, définissait l'histoire des images comme une «histoire de fantômes pour grandes personnes⁹⁶» (*Gespensstergeschichte für ganz Erwachsene*) – aura donc abordé la Grande Guerre comme une lutte avec des idées, une lutte avec des images, mais aussi une *lutte avec des fantômes*, lutte dans laquelle la civilisation européenne tout entière se trouvait engagée quoi qu'elle en eût. Son analyse des «superstitions de guerre» devait, sans aucun doute, aboutir à une mise au jour des *survivances* à l'œuvre dans la grande «psychomachie» de ce temps⁹⁷. On ne s'étonnera pas que les fiches du *Kasten*¹¹⁷ consignent certains phénomènes spirites (l'apparition des morts) ou mystiques (les cas symétriques de Barbara Weigand en Allemagne et de Claire Ferchaud en France) de la Grande Guerre qui ont été, depuis, étudiés avec soin par les historiens⁹⁸. Mais il s'agissait bien, dans l'optique warburgienne, de situer tous ces phénomènes dans une anthropologie ou une «psycho-histoire» capables de vérifier la *politique des survivances* actives dans chaque symptôme culturel versé au recueil du *Kasten*¹¹⁷. Voilà pourquoi il est essentiel de rappeler la coexistence de cette *Kriegskartothek* avec les recherches menées par Warburg, dans les mêmes années, sur l'imagerie religieuse et politique de la Réforme – autre période de schisme et de crise culturelle – hantée par les êtres chimériques, âne-pape, veau-moine et autres truies monstrueuses, de la propagande luthérienne⁹⁹.
- 47 Mais Warburg, comme Nietzsche l'avait fait en son temps et comme Georges Bataille devait bientôt le faire, ne jouait-il pas dangereusement avec le feu de cette «psychomachie»? Disposant et redisant sur sa table de travail les images de sa *Kriegskartothek*, ne se faisait-il pas lui-même le devin ou l'haruspice des grands conflits psychiques qui l'environnaient et le traversaient si intimement? Comme la première planche de *Mnémosyne* sur la divination (voir fig. 2), la dernière consacrée à l'histoire contemporaine apparaîtra aisément comme un exercice de divination – ou, tout au moins, d'inquiétude, de pressentiment – politique (voir fig. 1). On pourrait dire, dès lors, qu'Aby Warburg n'aura pensé son atlas (ou sa propre existence en tant qu'Atlas moderne) qu'à conjoindre dangereusement tous les sens d'un mot latin qu'il connaissait fort bien, le mot *superstes*. Mot de la survivance, du témoignage mais, aussi, mot de la superstition.
- 48 Émile Benveniste a établi que le *superstes* désigne, avant toute chose, celui qui se tient, non pas tant au-dessus qu'*au-delà* de quelque chose. Il désigne l'action de «subsister par-delà», comme on le dit de quelqu'un qui a «survécu à un malheur, à la mort»; il se réfère, plus généralement, à l'action d'«avoir traversé un événement quelconque, de subsister par-delà cet événement»... et, donc, «d'en avoir été le témoin¹⁰⁰». Le *superstes*, par conséquent, est celui qui assume la *superstitio* comme «la propriété d'être présent» en tant que témoin à un événement dont il est distant dans l'espace et dans le temps: en somme, le devin d'une histoire passée, présente ou future, à laquelle il n'a pas physiquement participé. Ce «don de présence» fascine et inquiète en même temps. Ne caractérise-t-il pas, soit dit en passant, toute la poétique des grands historiens? Quoi qu'il en soit, nous

savons que c'est ce « don de présence » même qui aura porté les Romains – pour qui la divination, comme on l'a vu, constituait une pratique exogène, étrangère, passe-frontière, une pratique « babylonienne » ou « étrusque » – à distinguer la dangereuse *superstitio* de leur propre *religio* officielle¹⁰¹. En s'approchant à l'extrême des phénomènes culturels de la Grande Guerre, Aby Warburg se tenait en quelque sorte par-delà le « vrai » et le « faux », dans une zone de la pensée éloignée de toute religion – par exemple la religion patriotique et belliqueuse des *Kriegssammlungen* allemandes ou des récits épiques à la Jünger –, mais, il faut bien le dire, dangereusement proche de ses objets d'étude : les images pensées comme autant de fantômes agissants.

NOTES

1. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 191.
2. Charles BAUDELAIRE, « Quelques caricaturistes étrangers », *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976, II, p. 564-574.
3. August SANDER, *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, Munich, Kurt Wolf, 1929.
4. Aby WARBURG, *Der Bilderatlas Mnemosyne. Gesammelte Schriften*, éd. M. Warnke et C. Brink, Berlin, Akademie Verlag, 2003, II-1, p. 21 (pl. 4), 25 (pl. 6), 27 (pl. 7), 29 (pl. 8), 125 (pl. 75), 129 (pl. 77).
5. Cf. Georges DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 333-383.
6. A. WARBURG, *Der Bilderatlas Mnemosyne...*, op. cit., p. 15 (pl. 1), 19 (pl. 3), 25 (pl. 6), 35 (pl. 22), 55 (pl. 32), 69 (pl. 39), 87 (pl. 47), 103 (pl. 56), 105 (pl. 57).
7. Cf. Walter BENJAMIN, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, II, p. 113-134.
8. A. WARBURG, *Der Bilderatlas Mnemosyne...*, op. cit., p. 131-133.
9. Cf. Charlotte SCHOELL-GLASS, *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*, Francfort, Fischer, 1998, p. 233-246. Id., « Aby Warburg Late Comments on Symbol and Ritual », in *Science in Context*, XII, 1999, n° 4, p. 621-642. Id., « 'Serious Issues': The Last Plates of Warburg's Picture Atlas *Mnemosyne* », in Richard WOODFIELD (dir.), *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*, Amsterdam, G+B Arts International, 2001, p. 183-208. Wolfram PICHLER et Gudrun SWADODA, « Gli spazi di Warburg. Topografie storico-culturali, autobiografiche e mediali nell'atlante *Mnemosyne* », in *Quaderni Warburg Italia*, 2003, I, p. 99-105 et 114-121. G. DIDI-HUBERMAN, « L'image brûle », in Laurent ZIMMERMANN (dir.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006, p. 24-38.
10. W. BENJAMIN, « Paralipomènes et variantes des 'thèses sur le concept d'histoire' », *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 350.
11. Kurt TUCHOLSKY et John HEARTFIELD, *Deutschland, Deutschland über alles. Ein Bilderbuch*, Berlin, Neuer Deutscher Verlag, 1929 (rééd. Hambourg, Rowohlt, 1973).
12. Cf. G. DIDI-HUBERMAN, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire*, 1, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

13. Bertold BRECHT, "Exercices pour comédiens", *L'Art du comédien. Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1999, p. 121 (trad. légèrement modifiée).
14. A. WARBURG, *Der Bilderatlas Mnemosyne...*, op. cit., p. 11 (pl. B), 17-23 (pl. 2-6), 37-45 (pl. 23-26), 49-51 (pl. 28-30), 77 (pl. 42), 103 (pl. 56).
15. Cf. Salvatore SETTIS, "Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion", *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, I, 1997, p. 31-73.
16. A. WARBURG, *Mnemosyne. Grundbegriffe II*, Londres, Warburg Institute Archive, III.102.3 et III.102.4., p. 25, 80, etc.
17. Cf. Martin WARNEKE, "Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz", *Der Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Francfort-sur-le-Main, Europäische Verlagsanstalt, 1980, p. 113-186.
18. Cf. Konrad HOFFMANN, "Angst und Methode nach Warburg: Erinnerung als Veränderung", in Horst BREDEKAMP, Michael DIERS et C. SCHOELL-GLASS (dir.), *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, Weinheim, VCH-Acta Humaniora, 1991, p. 261-267. Bernd VILLHAUER, *Aby Warburgs Theorie der Kultur. Detail und Sinnhorizont*, Berlin, Akademie Verlag, 2002, p. 112-114. Marco BERTOZZI, *Il detective melanconico e altri saggi filosofici*, Milan, Feltrinelli, 2008, p. 95-137.
19. W. BENJAMIN, "Le surréalisme...", op. cit., p. 179.
20. Cf. Roland KANY, *Mnemosyne als Programme. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1987, p. 179-185. Jochen BECKER, "Ursprung so wie Zerstörung: Sinnbild und Sinngebung bei Warburg und Benjamin", in Willem van REIJEN (dir.), *Allegorie und Melancholie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1992, p. 64-89. Marianne SCHULLER, "Bilder – Schriften zum Gedächtnis. Freud, Warburg, Benjamin: Eine Konstellation", *Internationale Zeitschrift für Philosophie*, II, n° 1, 1993, p. 73-95. Matthew RAMPLEY, "From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art", *Art Bulletin*, LXXIX, n° 1, 1997, p. 41-55. Id., "Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's Mnemosyne Atlas", in Alex COLES (dir.), *The Optic of Walter Benjamin*, III. De-, dis-, ex-, Londres, Black Dog, 1999, p. 94-117. Id., *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2000, p. 73-100. Adi EFAL, "Warburg's 'Pathos Formula' in Psychoanalytic and Benjaminian Contexts", *Assaph*, n° 5, 2000, p. 221-238. B. VILLHAUER, *Aby Warburgs Theorie der Kultur. Detail und Sinnhorizont*, op. cit., p. 87-103. Cornelia ZUMBUSCH, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin, Akademie Verlag, 2004, p. 31-127 et 246-281.
21. Cf. Michael LÖWY, *Juifs hétérodoxes. Messianisme, romantisme, utopie*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2010.
22. Klaus BERGER, "Souvenirs sur Aby Warburg", *Trafic*, n° 45, 2003, p. 100.
23. Cf. Kurt FORSTER, "Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images", *Daedalus*, CV, 1976, n° 1, p. 169-176. M. SCHULLER, "Unterwegs. Zum Gedächtnis. Nach Aby Warburg", in Silvia BAUMGART et al. (dir.), *Denkräume. Zwischen Kunst und Wissenschaft*, Berlin, Dietrich Reimer, 1993, p. 149-160. Ulrich PORT, "'Katharsis des Leidens'. Aby Warburgs 'Pathosformeln' und ihre konzeptionellen Hintergründe in Rhetorik, Poetik und Tragödientheorie", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, LXXIII, 1999 (Sonderheft), p. 5-42.
24. Ernst CASSIRER, "Éloge funèbre du professeur Aby M. Warburg", *Œuvres*, XII. *Écrits sur l'art*, Paris, Le Cerf, 1995, p. 55-56.
25. Cf. Georg SIMMEL, "Le concept et la tragédie de la culture", *La Tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Éditions Rivages, 1988, p. 177-215.
26. E. CASSIRER, *Logique des sciences de la culture*, Paris, Le Cerf, 1991, p. 211-212.

27. Carl Georg HEISE, *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, New York, Eric M. Warburg, 1947, p. 42-44.
28. Cf. John U. NEF, *La Route de la Guerre totale. Essai sur les relations entre la guerre et le progrès humain*, Paris, Armand Colin, 1949, p. 93-116. George L. MOSSE, *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, Paris, Hachette Littératures, 1999. Daniel PICK, *War Machine. The Rationalisation of Slaughter in the Modern Age*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1993, p. 165-188. Frédéric ROUSSEAU, *La Guerre censurée. Une histoire des combattants européens de 14-18*, Paris, Le Seuil, 1999 (éd. 2003), p. 31-174. Wolfgang SOFSKY, *L'Ère de l'épouvante. Folie meurtrière, terreur, guerre*, Paris, Gallimard, 2002, p. 127 et 143-149. Michel GOYA, *La Chair et l'acier. L'armée française et l'invention de la guerre moderne (1914-1918)*, Paris, Tallandier, 2004. Alan KRAMER, *Dynamic of Destruction: Culture and Mass Killing in the First World War*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2007, p. 31-68.
29. Enzo TRAVERSO, *À feu et à sang. De la guerre civile européenne, 1914-1945*, Paris, Stock, 2007, p. 9-21 et 35-127.
30. Cf. Georges-Henri SOUTOU, *L'Or et le sang. Les buts de guerre économiques de la Première Guerre mondiale*, Paris, Fayard, 1989, p. 33, 104, 120-127, 373-376, 743-744. Ron CHERNOW, *The Warburgs. The Twentieth-Century Odyssey of a Remarkable Jewish Family*, New York, Vintage Books, 1993, p. 141-190. Niall FERGUSON, "Max Warburg and German Politics: The Limits of Financial Power in Wilhelmine Germany", in Geoff ELEY et James RETALLACK (dir.), *Wilhelmism and Its Legacy: German Modernities, Imperialism, and the Meaning of Reform, 1890-1930*, Oxford / New York, Bergham Books, 2003, p. 185-201.
31. Cf. Antoine PROST et Jay WINTER, *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 42-50. Jean-Jacques BECKER (dir.), *Histoire culturelle de la Grande Guerre*, Paris, Armand Colin, 2005.
32. Cf. Jurgen KOCKA, *Facing Total War: German Society, 1914-1918*, Cambridge (Mass.) / Londres, Harvard University Press, 1984. Christophe PROCHASSON, "La guerre en ses cultures", in J.-J. BECKER (dir.), *Histoire culturelle de la Grande Guerre, op. cit. Id., 1914-1918. Retours d'expériences*, Paris, Tallandier, 2008, p. 51-67.
33. Ouvrages généraux: Roland N. STROMBERG, *Redemption by War. The Intellectuals and 1914*, Lawrence, The Regents Press of Kansas, 1982. Aviel ROSHWALD et Richard STITES (dir.), *European Culture in the Great War. The Arts, Entertainment, and Propaganda, 1914-1918*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 1999. Vincenzo CALI, Gustavo CORNI et Giuseppe FERRANDI (dir.), *Gli intellettuali e la Grande guerra*, Bologne, Società Editrice Il Mulino, 2000. – Côté français: Philippe SOULEZ (dir.), *Les Philosophes et la guerre de 14*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1988. Martha HANNA, *The Mobilization of Intellect: French Scholars and Writers during the Great War*, Cambridge (Mass.) / Londres, Harvard University Press, 1996, p. 78-105. Christophe PROCHASSON et Anne RASMUSSEN, *Au nom de la Patrie. Les intellectuels et la Première Guerre mondiale, 1910-1919*, Paris, La Découverte, 1996. C. PROCHASSON, *1914-1918. Retours d'expériences*, Paris, Tallandier, 2008, p. 273-361. – Côté allemand: John A. MOSES, "Pan-Germanism and the German Professors, 1914-1918", *The Australian Journal of Politics and History*, XV, n° 3, 1969, p. 45-60. Wolfgang J. MOMMSEN (dir.), *Kultur und Krieg: Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*, Munich, R. Oldenbourg Verlag, 1996. Peter JELAVICH, "German Culture in the Great War", in A. ROSHWALD et R. STITES (dir.), *European Culture in the Great War..., op. cit.*, p. 32-57. Bernhard VOM BROCKE, "La guerra degli intellettuali tedeschi", in V. CALI et al. (dir.), *Gli intellettuali e la Grande guerra, op. cit.*, p. 373-409.
34. Pierre RENOUVIN, *La Crise européenne et la Première Guerre mondiale (1904-1918)*, Paris, PUF, 1969, p. 5-130.
35. Paul VALÉRY, "La crise de l'esprit", *Œuvres*, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, 1957, I, p. 988-1000.

36. Cf. W. BENJAMIN, "Critique de la violence", *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, I, p. 210-243. Theodor W. ADORNO et Max HORKHEIMER, *Dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974, p. 13-20. Hannah ARENDT, "La crise de la culture. Sa portée sociale et politique", *La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1972 (éd. 1989), p. 253-288. Léo STRAUSS, "La crise de notre temps", *Nihilisme et politique*, Paris, Payot & Rivages, 2001 (éd. 2004), p. 81-117. Cf. Corinne PELLUCHON, *Leo Strauss: une autre raison, d'autres Lumières. Essai sur la crise de la rationalité contemporaine*, Paris, Vrin, 2005, p. 7-39.
37. Cf. Jens Malte FISCHER, "Die letzten Tage der Vernunft. Der Erste Weltkrieg und die Intellektuellen", in Rainer ROTHER (dir.), *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges*, Berlin, Deutsches Historisches Museum-Ars Nicolai, 1994, p. 49-55.
38. Cf. Christophe DIDIER (dir.), *1914-1918: Orages de papier. Les collections de guerre des bibliothèques*, Strasbourg / Paris, Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg / Somogy, 2008.
39. *Ibid.*, p. 18.
40. Ouvrages généraux: Léon RIEGEL, *Guerre et littérature. Le bouleversement des consciences dans la littérature romanesque inspirée par la Grande Guerre (littératures française, anglo-saxonne et allemande)*, 1910-1930, Paris, Klincksieck, 1978. Jean KAEMPFER, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998, p. 211-273. Nicolas BEAUPRÉ, *Écrire en guerre, écrire la guerre: France, Allemagne, 1914-1920*, Paris, CNRS Éditions, 2006. – Côté français: Jean VIC, *La Littérature de guerre. Manuel méthodique et critique des publications de langue française (août 1914-août 1916)*, Paris, Payot, 1918. André DUCASSE, *La Guerre racontée par les combattants. Anthologie des écrivains du front (1914-1918)*, Paris, Flammarion, 1932. Maurice RIEUNEAU, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Genève, Slatkine Reprints, 2000, p. 11-215. Leonard V. SMITH, "Le corps et la survie d'une identité dans les écrits de guerre français", *Annales. Histoire, sciences sociales*, LV, n° 1, 2000, p. 111-133. Bernard GIOVANANGELI (dir.), *Écrivains combattants de la Grande Guerre*, Paris, Bernard Giovanangeli / ministère de la Défense, 2004. C. PROCHASSON, *1914-1918. Retours d'expériences*, op. cit., p. 161-272. – Côté allemand: Maurice BOUCHER, *Le Roman allemand (1914-1933) et la crise de l'esprit. Mythologie des inquiétudes*, Paris, PUF, 1961. Klaus VONDUNG (dir.), *Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1980. Hermann KORTE, *Der Krieg in der Lyrik des Expressionismus. Studien zur Evolution eines literarischen Themas*, Bonn, Bouvier, 1981. Hans-Harald MÜLLER, *Der Krieg und die Schriftsteller. Der Kriegsroman der Weimarer Republik*, Stuttgart, Metzler, 1986.
41. A. WARBURG, "Art italien et astrologie internationale au Palazzo Schifanoia à Ferrare", *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 215. Cf. G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 35-50.
42. Ernst JÜNGER, *Orages d'acier. Journal de guerre*, Paris, Christian Bourgois, 1970, p. 5 et 31. *Id.*, *La Guerre comme expérience intérieure*, Paris, Christian Bourgois, 1997 (éd. 2008). *Id.*, *Le Boqueteau 125*, Paris, Christian Bourgois, 2000 (éd. 2008), p. 8-9. *Id.*, "Feu et mouvement" [titre original: "Mathématique guerrière"], *Le Boqueteau 125*, Paris, Christian Bourgois, 2000 (éd. 2008), p. 195-208. *Id.*, "La mobilisation totale", *L'État universel, suivi de La Mobilisation totale*, Paris, Gallimard, 1990, p. 17. *Id.*, *Das Antlitz des Weltkrieges*, Berlin, Neufeld & Henius Verlag, 1930. *Id.* et Edmund Schultz, *Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit*, Breslau, Wilhelm G. Korn Verlag, 1933.
43. E. JÜNGER, *Le Mur du temps*, Paris, Gallimard, 1963 (éd. 1994), p. 98.
44. Carl SCHMITT, "Théologie politique. Quatre chapitres sur la théorie de la souveraineté", *Théologie politique 1922, 1969*, Paris, Gallimard, 1988, p. 1-75. *Id.*, *Le Nomos de la Terre dans le droit des gens du Jus Publicum Europaeum*, Paris, PUF, 2001 (éd. 2008), p. 70-86 (sur le *nomos*) et 256-278 (sur la Grande Guerre).
45. Oswald SPENGLER, *Le Déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, Paris, Gallimard, 1948 (éd. revue, 1976), p. 11.

46. A. WARBURG, Georg THILENIUS et Giulio PANCONCELLI-CALZIA (dir.), *La Guerra del 1914-15. Rivista illustrata dei mesi Novembre Dicembre Gennaio Febbraio*, Hambourg, Broschek & Co., 1915. Cf. Anne SPAGNOLO-STIFF, "L'appello di Aby Warburg a un'intesa italo-tedesca: La guerra del 1914-1915. Rivista illustrata", in Max SEIDEL (dir.), *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, Venise, Marsilio, 1999, p. 249-269. Dorothea MCEWAN, "Ein Kampf gegen Windmühlen. Warburgs pro-italienische publizistische Initiative", in Gottfried KORFF (dir.), *Kasten 117. Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*, Tübingen, Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 2007, p. 135-163.
47. Cf. Luc RASSON, *Écrire contre la guerre: littérature et pacifismes, 1916-1938*, Paris, L'Harmattan, 1997. André LOEZ, 14-18. *Les refus de la guerre. Une histoire des mutins*, Paris, Gallimard, 2010.
48. Karl KRAUS, *La Nuit venue*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1986, p. 168.
49. *Ibid.*, p. 108 et 115.
50. *Ibid.*, p. 105, 109 et 123.
51. *Id.*, "Le progrès", *La Littérature démolie*, Paris, Payot & Rivages, 1990 (éd. 1993), p. 137-146. *Id.*, "Apocalypse", *La Nuit venue*, *op. cit.*, p. 147-164.
52. *Id.*, *Les Derniers Jours de l'humanité*, Marseille, Agone, 2000. *Id.*, *Troisième Nuit de Walpurgis*, trad. P. Dehusses, Marseille, Agone, 2005. Cf. Jacques BOUVERESSE et Gerald STIEG (dir.), *Les Guerres de Karl Kraus*, numéro spécial de *Agone. Histoire, politique et sociologie*, n^{os} 35-36, 2006, p. 5-266. J. BOUVERESSE, *Satire et prophétie: les voix de Karl Kraus*, Marseille, Agone, 2007, p. 39-120.
53. W. BENJAMIN, "Théories du fascisme allemand. À propos de l'ouvrage collectif *Guerre et guerriers* publié sous la direction d'Ernst Jünger", *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, II, p. 198-215. *Id.*, "Karl Kraus", *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, II, p. 228-273. Cf. Michel VANOOSTHUYSE, *Fascisme et littérature pure. La fabrique d'Ernst Jünger*, Marseille, Agone, 2005.
54. W. BENJAMIN, "Expérience et pauvreté", *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, II, p. 365.
55. *Id.*, "La crise du roman. À propos de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin", *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, II, p. 189-197, p. 192.
56. *Id.*, "Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov", *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, III, p. 114-151.
57. Charles PÉGUY, *Clio*, Paris, Gallimard, 1932 (éd. 2002), p. 17.
58. W. BENJAMIN, "Expérience...", *op. cit.*, p. 365-367.
59. Cf. Nicolas PETHES, *Mnemographie. Poetik der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*, Tübingen, Max Niemeyer, 1999.
60. Robert HERTZ, *Un ethnologue dans les tranchées, août 1914-avril 1915. Lettres à sa femme Alice*, éd. Alexander RILEY et Philippe BESNARD, Paris, CNRS Éditions, 2002.
61. Cf. Henri FEBVRE, "Lucien Febvre, mon père", postface à Lucien FEBVRE, *Vivre l'histoire*, éd. Brigitte MAZON, Paris, Robert Laffont-Armand Colin, 2009, p. 993. Je remercie Henri Febvre et Brigitte Mazon de m'avoir donné accès à ces documents.
62. L. FEBVRE, "Vivre l'histoire", *Vivre l'histoire*, *op. cit.*, p. 21-35.
63. Marc BLOCH, "Écrits et photographies de guerre", Annette Becker et Étienne Bloch (dir.), *L'Histoire, la Guerre, la Résistance*, Paris, Gallimard, 2006, p. 111-292. Je remercie Yves Bloch de m'avoir donné accès à ces carnets.
64. *Id.*, "Critique historique et critique du témoignage", *L'Histoire, la Guerre, la Résistance*, *op. cit.*, p. 97-107. *Id.*, "Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre", in *ibid.*, p. 293-316.
65. *Id.*, "Mémoire collective, tradition et coutume. À propos d'un livre récent", in *ibid.*, p. 335-346.
66. Ulrich RAULFF, "Parallel gelesen: Die Schriften von Aby Warburg und Marc Bloch zwischen 1914 und 1924", in H. BREDEKAMP et al. (dir.), *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, *op. cit.*, p. 167-178.
67. Cf. M. BLOCH, "Pour une histoire comparée des sociétés européennes", *L'Histoire, la Guerre, la Résistance*, *op. cit.*, p. 347-380. *Id.*, "Photographies aériennes, musées, arts populaires", in *ibid.*,

p. 393-406. *Id.*, "Projet d'un enseignement d'histoire comparée des sociétés européennes. Candidature au Collège de France", in *ibid.*, p. 443-450.

68. Reinhart KOSSELLECK, "Mutation de l'expérience et changement de méthode. Esquisse historico-anthropologique", *L'Expérience de l'histoire*, Paris, Gallimard / Le Seuil, 1997, p. 201-247.

69. Cf. R. CHERNOW, *The Warburgs. The Twentieth-Century Odyssey of a Remarkable Jewish Family*, *op. cit.*, p. 141-190. C. SCHOELL-GLASS, *Aby Warburg und der Antisemitismus...*, *op. cit.*, p. 119-153. Marc A. RUSSELL, *Between Tradition and Modernity: Aby Warburg and the Public Purposes of Art in Hamburg, 1896-1918*, New York / Oxford, Berghahn Books, 2007, p. 180-219.

70. A. WARBURG, G. THILENIUS et G. PANCONCELLI-CALZIA, *La Guerra del 1914. Rivista illustrata dei primi tre mesi, Agosto Settembre Ottobre*, Hambourg, Broschek & Co., 1914 et *Id.*, *La Guerra del 1914-15...*, *op. cit.* Cf. A. SPAGNOLO-STIFF, art. cit. D. MCEWAN, "Idea Vincit. La volante e vittoriosa idea. Una commissione artistica di Aby Warburg", in Claudia CIERI VIA et Pietro MONTANI, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, Turin / Racconigi, Nino Aragno Editore, 2004, p. 345-376. Paolo SANVITO, "Warburg, l'antagonismo Italia-Germania e la Guerra. Analisi di un cortocircuito politico e interiore", in C. CIERI VIA et Micol FORTI (dir.), *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, Rome / Milan, Sapienza Università di Roma / Mondadori Università, 2009, p. 51-62.

71. A. WARBURG, G. THILENIUS et G. PANCONCELLI-CALZIA, "La Guerra del 1914...", art. cit., p. 16. *Id.*, "La Guerra del 1914-15...", art. cit., p. 22-23.

72. Cf. U. RAULFF, "Der aufhaltsame Aufstieg einer Idee 'Idea Vincit': Warburg, Stresemann und die Briefmarke", *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, VI, 2002, p. 125-162. D. MCEWAN, "Idea Vincit...", *op. cit.*, p. 345-376.

73. A. WARBURG, *Mnemosyne. Grundbegriffe II...*, *op. cit.*, p. 1 (daté du 6 juillet 1929).

74. Cf. G. KORFF, "Einleitung", in G. KORFF (dir.), *Kasten 117. Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*, *op. cit.*, p. 11. Peter J. SCHWARTZ, "Aby Warburgs Kriegskartothek. Vorbericht einer Rekonstruktion", in *ibid.*, p. 39-69.

75. G. KORFF (dir.), *Kasten 117. Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*, *op. cit.*

76. Londres, Warburg Institute Archive, IV.64.1.

77. Cf. C. DIDIER (dir.), *1914-1918: Orages de papier. Les collections de guerre des bibliothèques*, *op. cit.*, p. 16-27.

78. Albert BUDDECKE, *Die Kriegssammlungen. Ein Nachweis ihrer Einrichtung und ihres Bestandes*, Oldenbourg, Gerhard Stalling, 1917. Cf. Anke TE HEESSEN, "Schnitt 1915. Zeitungsausschnittsammlungen im Ersten Weltkrieg", in G. KORFF (dir.), *Kasten 117. Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*, *op. cit.*, p. 71-85. Alexandra KAISER, "... das Material zu sammeln, das dieser Krieg in solcher Fülle schuf wie keiner vorher'. Kriegssammlungen und Kriegssammler im Ersten Weltkrieg", in *ibid.*, p. 87-115.

79. Cf. Susan BRANDT, *Vom Kriegsschauplatz zum Gedächtnisraum: Die Westfront 1914-1949*, Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft, 2000 et "Exposer la Grande Guerre: la Première Guerre mondiale représentée dans les expositions en Allemagne de 1914 à nos jours", in J.-J. BECKER (dir.), *Histoire culturelle de la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 139-155. Christine BEIL, *Der ausgestellte Krieg. Präsentationen des Ersten Weltkrieges 1914-1939*, Tübingen, Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 2005.

80. Cf. Bodo VON DEWITZ, "Zur Geschichte der Kriegsphotographie des Ersten Weltkrieges", in Rainer ROTHER (dir.), *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges*, Berlin, Deutsches Historisches Museum-Ars Nicolai, 1994, p. 163-176. Thomas NOLL, "Sinnbild und Erzählung. Zur Ikonographie des Krieges in den Zeitschriftenillustrationen 1914 bis 1918", in *ibid.*, p. 259-272. Alain SAYAG, "'Wir sagten Adieu einer ganzen Epoche' (Apollinaire). Französische Kriegsphotographie", in *ibid.*, p. 187-196. Dieter VORSTEHNER, "Bilder für den Sieg. Das Plakat im Ersten Weltkrieg", in *ibid.*, p. 149-162. Marie-Monique HUSS, *Histoires de famille: cartes postales et culture de guerre*, Paris, Éditions

- Noësis, 2000. Jean-Marie LINSOLAS, "La photographie et la guerre: un miroir du vrai?", in C. PROCHASSON et A. RASMUSSEN (dir.), *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2004, p. 96-111. Gerhard PAUL, *Bilder des Krieges, Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn / Munich, Ferdinand Schöningh / Wilhelm Fink Verlag, 2004, p. 103-171. Id., *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. Stéphane AUDOUIN-ROUZEAU, *Combattre. Une anthropologie historique de la guerre moderne (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Le Seuil, 2008, p. 99-145.
81. Cf. ANONYME, *Kriegsbilder*, s. l., 1 Garde-Reserve-Division, 1917. Konrad ESCHER, *Kunst, Krieg und Krieger. Zur Geschichte der Kriegsdarstellungen*, Zurich / Leipzig, Rascher, 1917. An., *War Pictures. Issued by Authority of the Imperial War Museum*, Londres, Walter Judd, 1919.
82. A. WARBURG, "Mnemosyne (introduction)", *Trafic*, n° 9, 1994, p. 39-40.
83. Cf. Ralph WINKLE, "Masse und Magie. Anmerkungen zu einem Interpretament der Aberglaubensforschung während des Ersten Weltkriegs", in G. KORFF (dir.), *Kasten 117. Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*, op. cit., p. 261-299.
84. Cf. Georges BATAILLE, *La Sociologie sacrée du monde contemporain*, éd. Simonetta Falasca Zamponi, Paris, Éditions Lignes & Manifestes, 2004. Roger CAILLOIS, *Quatre essais de sociologie contemporaine*, Paris, Olivier Perrin Éditeur, 1951, p. 75-153. G. DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance informe*, op. cit., p. 31-164. Denis HOLLIER (dir.), *Le Collège de sociologie, 1937-1939*, Paris, Gallimard, 1995, p. 403-459, 494-501 et 607-640.
85. Cf. Ernst H. KANTOROWICZ, "Mourir pour la patrie (*Pro Patria Mori*) dans la pensée politique médiévale", *Mourir pour la patrie et autres textes*, Paris, PUF, 1984, p. 105-141. Georges DUMÉZIL, *Heur et malheur du guerrier. Aspects mythiques de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*, Paris, PUF, 1969 (rééd. Paris, Flammarion, 1996). Franco CARDINI, *La Culture de la guerre, X^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1992.
86. Cf. A. PROST et J. WINTER, *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, op. cit., p. 209-233. J.-J. BECKER (dir.), *Histoire culturelle de la Grande Guerre*, op. cit. S. AUDOUIN-ROUZEAU, *Combattre. Une anthropologie historique de la guerre moderne (XIX^e-XXI^e siècle)*, op. cit., 2008.
87. Cf. Mario ISNENGHI, *Il mito della grande guerra*, Bologne, Società Editrice Il Mulino, 1989 (éd. 1997), p. 179-260.
88. Cf. John HORNE et A. KRAMER, *German Atrocities, 1914: A History of Denial*, New Haven / Londres, Yale University Press, 2001. Olivier FORCADE, "Information, censure et propagande", in S. AUDOUIN-ROUZEAU et J.-J. BECKER (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918. Histoire et culture*, Paris, Bayard, 2004, p. 451-464. C. PROCHASSON, *1914-1918. Retours d'expériences*, op. cit., p. 13-14 et 69-121.
89. Cf. C. PROCHASSON et A. RASMUSSEN (dir.), *Vrai et faux...*, op. cit., p. 9-32.
90. Waldemar DEONNA, "La recrudescence des superstitions en temps de guerre et les statues à clous", *L'Anthropologie*, XXVII, 1916, p. 243-268. Yves de LA BRIÈRE, *Le Destin de l'Empire allemand et les oracles prophétiques. Essai de critique historique*, Paris, Gabriel Beauchesne, 1916.
91. Guillaume APOLLINAIRE, "Superstitions de guerre", *Œuvres en prose complètes*, éd. Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, 1993, II, p. 492. Lucien ROURE, "Superstitions du front de guerre", *Études*, CLIII, 1917, p. 708-732.
92. Albert DAUZAT, *Légendes, prophéties et superstitions de la Guerre*, Paris, La Renaissance du Livre, 1918, p. 7.
93. Cf. Ludwig Fritz HABER, *The Poisonous Cloud: Chemical Warfare in the First World War*, Oxford / New York, Oxford University Press, 1986. Olivier LEPICK, *La Grande Guerre chimique: 1914-1918*, Paris, PUF, 1998. A. BECKER, "La guerre des gaz entre tragédie, rumeur, mémoire et oubli", in C. PROCHASSON et A. RASMUSSEN (dir.), *Vrai et faux...*, op. cit., p. 257-276.
94. Sigmund FREUD, *Conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1999, p. 431-453.

95. W. BENJAMIN, "Les armes de demain. Batailles au chloracétophénol, au chlorure de diphénylarsine et au sulfure d'éthyle dichloré", *Romantisme et critique de la civilisation*, Paris, Payot & Rivages, 2010, p. 107-111.

96. A. WARBURG, *Mnemosyne. Grundbegriffe II...*, op. cit., p. 3 (daté du 2 juillet 1929).

97. Cf. G. KORFF, "In Zeichen des Saturn. Vorläufige Notizen zu Warburgs Aberglaubensforschung im Ersten Weltkrieg", in G. KORFF (dir.), *Kasten 117. Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*, op. cit., p. 181-213.

98. Claudia SCHLAGER, "Seherinnen und Seismographen. Ausschnittshaftes zur Trouvaille 'Barbara Weigand' aus Aby Warburgs Kriegskartothek", in G. KORFF (dir.), *Kasten 117. Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*, op. cit., p. 215-243. Cf. A. BECKER, *La Guerre et la foi. De la mort à la mémoire, 1914-1930*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 15-55 et 103-138. J. WINTER, *Entre deuil et mémoire. La Grande Guerre dans l'histoire culturelle de l'Europe*, trad. C. Jaquet, Paris, Armand Colin, 2008, p. 25-38 et 67-91. Sur Claire Ferchaud: Claire FERCHAUD, *Notes autobiographiques, II. Mission nationale*, Paris, Librairie Pierre Téqui, 1974. Claude MOUTON, *Au plus fort de la tourmente... Claire Ferchaud*, Montsur, Éditions Résiac, 1978 (éd. 1983).

99. A. WARBURG, "La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de

Luther", *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 245-294. Cf. Claudia WEDEPOHL,

"Agitationsmittel für die Bearbeitung der Ungelehrten". Warburgs Reformationsstudien

zwischen Kriegsbeobachtung historisch-kritischer Forschung und Verfolgungswahn", in G.

KORFF (dir.), *Kasten 117. Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*, op. cit., p. 325-368.

100.

Émile BENVENISTE, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Les Éditions de

Minuit, 1969, II, p. 276.

101.

Ibid., p. 276-279.

RÉSUMÉS

Cet article porte sur un aspect particulier dans la genèse du Bilderatlas Mnemosyne composé par Aby Warburg entre 1927 et 1929. Il s'agit de sa réaction tout à la fois « pathétique » (voire « pathologique ») et « épistémique » (c'est-à-dire méthodologique) aux événements de la Grande Guerre. Si l'histoire de la culture équivaut, pour Warburg, à une grande « psychomachie » des astra et des monstra, comme il disait, alors il semble évident que la guerre fut pour lui une mise à l'épreuve directe de sa « science de la culture » (Kulturwissenschaft). On ne s'étonnera pas que Warburg ait constitué, entre 1914 et 1918, une grande collection iconographique de la guerre dont on cherche ici à dégager les

fondements théoriques en la comparant avec les tentatives de ses contemporains en Allemagne et en France (notamment chez Lucien Febvre et Marc Bloch).

This article deals with a particular aspect of the genesis of the Bilderatlas Mnemosyne composed by Aby Warburg between 1927 and 1929. It has to do with his reaction to the events of the Great War, a reaction which is at the same time 'pathetic' (even 'pathological') and 'epistemic' (that is to say methodological). If the history of culture amounts, for Warburg, to a great 'psychomachia' of the astra and the monstra, as he said, then it seems evident that the war for him was a direct test of his 'science of culture' (Kulturwissenschaft). It is no surprise that between 1914 and 1918 Warburg created a large iconographic collection of the war whose theoretical foundations I wish here to examine by comparing it with the efforts of his contemporaries in Germany and France (notably in the work of Lucien Febvre and Marc Bloch).

AUTEUR

GEORGES DIDI-HUBERMAN